LOS DÍAS PERDIDOS

VÍCTOR ERICE, 1963

DEL **1** DE **DICIEMBRE** 2023
AL **1** DE **ENERO** 2024

FLORES EN LA SOMBRA ES UNA INICIATIVA ONLINE DE FILMOTECA ESPAÑOLA QUE PERMITE ACCEDER DURANTE UN TIEMPO LIMITADO A MATERIALES EXCLUSIVOS

VERSIÓN ORIGINAL

FILMOTECA
ESPAÑOLA

GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE CULTURA
icaa

Tras su paso por el Doré en noviembre, con motivo de la retrospectiva dedicada a Víctor Erice, llega ahora a nuestras sesiones online de "Flores en la sombra", coincidiendo con su 60 aniversario, *Los días perdidos*, la primera práctica sonora que Víctor Erice realizara en la Escuela Oficial de Cinematografía en 1963 y que le serviría como trabajo de licenciatura. Un relato claramente influido por el cine de Michelangelo Antonioni y que narra el regreso a España, tras el fallecimiento de su padre, de una mujer española emigrante. Una serie de acontecimientos y vivencias le harán darse cuenta del desarraigo de su vida sentimental. Para la ocasión, los cineastas y críticos cinematográficos Paulino Viota y Pablo García Canga escriben sobre la película, colocándola a su vez en relación con la filmografía de Erice.

FICHA TÉCNICA

LOS DÍAS PERDIDOS

AÑO: **1963**
PAÍS: **ESPAÑA**
DIRECCIÓN: **VÍCTOR ERICE**
GUION: **VÍCTOR ERICE**
PRODUCCIÓN: **ESCUELA OFICIAL DE CINEMATOGRAFÍA (EOC)**
INTÉRPRETES: **FRANCISCO ANDRADA, MARÍA TERESA DRESSEL, MARÍA ELENA FLORES, LUISA MUÑOZ.**
DURACIÓN: **41 MINUTOS**

SÍNTESIS ESTÉTICA DE VISUALIDAD INCESANTE

PAULINO VIOTA

DIRECTOR Y CRÍTICO CINEMATOGRÁFICO

Un tren silbante se acerca, se mueve a izquierda, cruza bajo una pasarela metálica en la que estamos situados; la cámara, que lo ha acompañado, lo deja pasar y se fija en una casa exenta, al fondo, en el suburbio en que nos encontramos.

En un segundo plano, la cámara se acerca a esa fachada, siempre frente a ella. Es una casa ancha, de planta baja y un piso, con una galería o balcón corrido de un extremo a otro. Ropa tendida en la galería y abajo.

El tercer plano nos sitúa en el balcón, con la pared a derecha. La cámara avanza, recorriendo la ropa tendida, y, girando a derecha, llega hasta una mesa funeraria, de las que se ponen para recoger firmas, situada en un vano de la fachada.

Plano fijo de la mesa, con papeles que mueve el viento, dos candelabros y un crucifijo en la pared. Al fondo, el techo en forma de sierra de un almacén en cuya fachada se lee: FERROCARRILES. Entra la voz en off de Isabel: su padre ha muerto, ella viene desde París.

Cuatro planos cuidadosamente diseñados y realizados, para delinear un itinerario que nos lleva desde el ambiente ferroviario a la mesa mortuoria. Esa minuciosidad en la descripción del mundo físico, esa suntuosidad visual, no ceden nunca en *Los días perdidos*. Poco después, tras el breve trayecto en taxi que Isabel realiza desde la estación, la visita de ella y su tía Manuela al cementerio (la voz en off nos ha dicho que no llegó a tiempo de la muerte del padre), que dura 2:50 en el film, emplea 10 planos, 7 de ellos con movimiento de cámara, que amplifican nuestra percepción del lugar.

Delectación visual: el mundo, por triste que sea, tal como lo empaña el terrible sentimiento de pérdida y de nostalgia de Isabel, es algo que merece la pena ser visto y degustado. Todo el mundo: la misma pregnancia visual en el miserable barrio ferroviario, donde las mujeres se agrupan en torno a un pozo y un niño con un balde sonoro sigue un momento a la protagonista (cuando sale a hacer unas gestiones en el notario, gestiones que no veremos, puro pretexto para la salida) y en la esplendente Plaza de Oriente y su anexa de España, donde Isabel charla con su amiga Pilar (la gran María Elena Flores). Sin duda, Erice ha buscado el contraste "político" entre el barrio miserable y la ciudad monumental, pero la misma mirada "prensil", abarca ambos mundos, como lo hacen las ligeras grúas que trenzan su movimiento sobre el deambular de la pareja de amigas, en los dos complejos planos secuencia que componen esa escena de 4:41.

La misma delectación sobre los objetos: las gafas del padre, acariciadas con morosidad, el frasquito de medicinas que cae, la silla de coser de la madre, la ventana, el terraplén, las vías y las paredes sucias de la fábrica... Y también sobre los sonidos: trenes, rezos en off en la mesa mortuoria, avión de Torrejón también en off que Isabel sigue largamente con la mirada y el movimiento...

Y los recuerdos, los triviales de Pilar, los resentidos de Juan, el antiguo novio, los de Isabel, bellamente expresados: "Aquí, durante la guerra yo me abrazaba a mamá en las noches en que se oían disparos y la gente luchaba en las afueras".

La coreografía que se entreteje entre los movimientos de los personajes y los de la cámara, en esos prolongados planos, viene sin duda de *il grande cinema italiano*, que diría Godard. Viene orgullosamente de Antonioni, que llevó ese estilo casi diríamos "nacional" a su más acabada expresión. Una influencia que creo que debía de ser común entonces en la Escuela de Cine, pero que quizás Erice desplegó con la mayor intención y belleza. En *El buen amor*, en situa-

> **"LA INFLUENCIA DE ANTONIONI DEBÍA SER COMÚN EN LA EOC, PERO QUIZÁ ERICE LA DESPLEGÓ CON MAYOR INTENCIÓN Y BELLEZA"**

ción muy diferente, encontramos algo parecido. Pero en este Regueiro coetáneo tenemos ya procedimientos *nouvelle vague*, tal vez porque no se trata aquí de tristeza y nostalgia, sino de un intento de vivir.

En *Los días perdidos*, el cine es una síntesis estética: visualidad, drama y narración.

Visualidad incesante, jamás un plano contra/plano en *Los días perdidos*, esa facilidad que, por la repetición que implica, atenúa la riqueza plástica. Aquí, los planos nunca “vuelven”; cuando uno termina nunca podemos anticipar cómo será el siguiente y qué desarrollo tendrá.

Drama, “teatro”, en las escenas dialogadas de Isabel con Pilar y luego con Juan en sus sucesivos (¿cuántos?) encuentros, cada vez más amargos hasta la agresión final, suscitada por la emergencia del pasado: "Siempre estabas deseando que oscureciese para empezar a besarme". Embestida que anticipa, las circunstancias son distintas pero el “mundo” es el mismo, la de la inminente Tía Tula.

Narración, “novela”, en la voz en off que puntualmente sitúa y cose en el relato, como lo hacía la madre con su labor, todas y cada una de las escenas.

Y, además, hay un arte del simbolismo que no deja nada fuera de un mundo intensamente “imantado”. Los trenes que pasan sin cesar junto a la casa natal de Isabel, que habrán contribuido a su decisión de emigrar, el edificio inacabado por el que pasean ella y Juan, como la propia relación que tuvieron, los vagones olvidados en la vía muerta donde se esconden las parejas…

Esta ciencia de un simbolismo que diríamos “orgánico”, Erice la ha cultivado siempre, un realismo que se pone a significar, donde todas las valencias están saturadas, donde se crea una atmósfera que traduce la realidad exterior en vivencia, en expresión plástica del sentimiento del personaje.

Y la emigración como crítica política, como tres años después en *Nueve cartas a Berta*.

Y un curioso final donde vuelven las imágenes iniciales, con alguna variante, y la voz en off nos dice que "Hoy hace un año que papá murió" y luego repite las palabras del comienzo. Esta circularidad, que es de uso frecuente en el cine, aquí de golpe recoloca lo que acabamos de ver como un recuerdo de Isabel, quizás ya cauterizado. Pirueta que imagino atenúa la amargura o quizás la cristaliza en ese retorno anual de imagen y sentimiento.

¡Y, en el locutorio telefónico, la presencia inesperada del inolvidable, genial, José María Palá! ●

20-21 de noviembre de 2023

NO PODÍAN VOLVER A CASA

PABLO GARCÍA CANGA

ESCRITOR CINEMATOGRÁFICO

1962, Madrid, un joven estudiante de la Escuela Oficial de Cine, Victor Erice, rueda su primera práctica sonora, que es también su trabajo de final de estudios. ¿Por dónde empezar? Un tren, que llegue un tren. Como en la estación de la Ciotat, como en tantas y tantas películas (películas del oeste o películas de migrantes en busca de una vida mejor), al principio llega un tren. Viene silbando, echando humo, bordeando una ciudad que se adivina a lo lejos. La cámara acompaña el movimiento del tren y este pasa de largo. Lo que vemos entonces es una casa de las afueras. La cámara avanza hacia ella. Es una casa con galerías que ya en estas imágenes de los años sesenta parece de otro tiempo, con un algo de pueblo, abocada a desaparecer a nada que la ciudad se extienda un poco. No vemos a nadie. La cámara avanza por una de las galerías, recorre la ropa tendida que el aire agita levemente y luego se vuelve hacia una mesa cubierta por una tela negra en la que dos cirios llamean, bajo la mirada de un crucifijo. El viento hace pasar las páginas de un libro abierto, intuimos que un libro de pésames. Y seguimos sin ver a nadie.

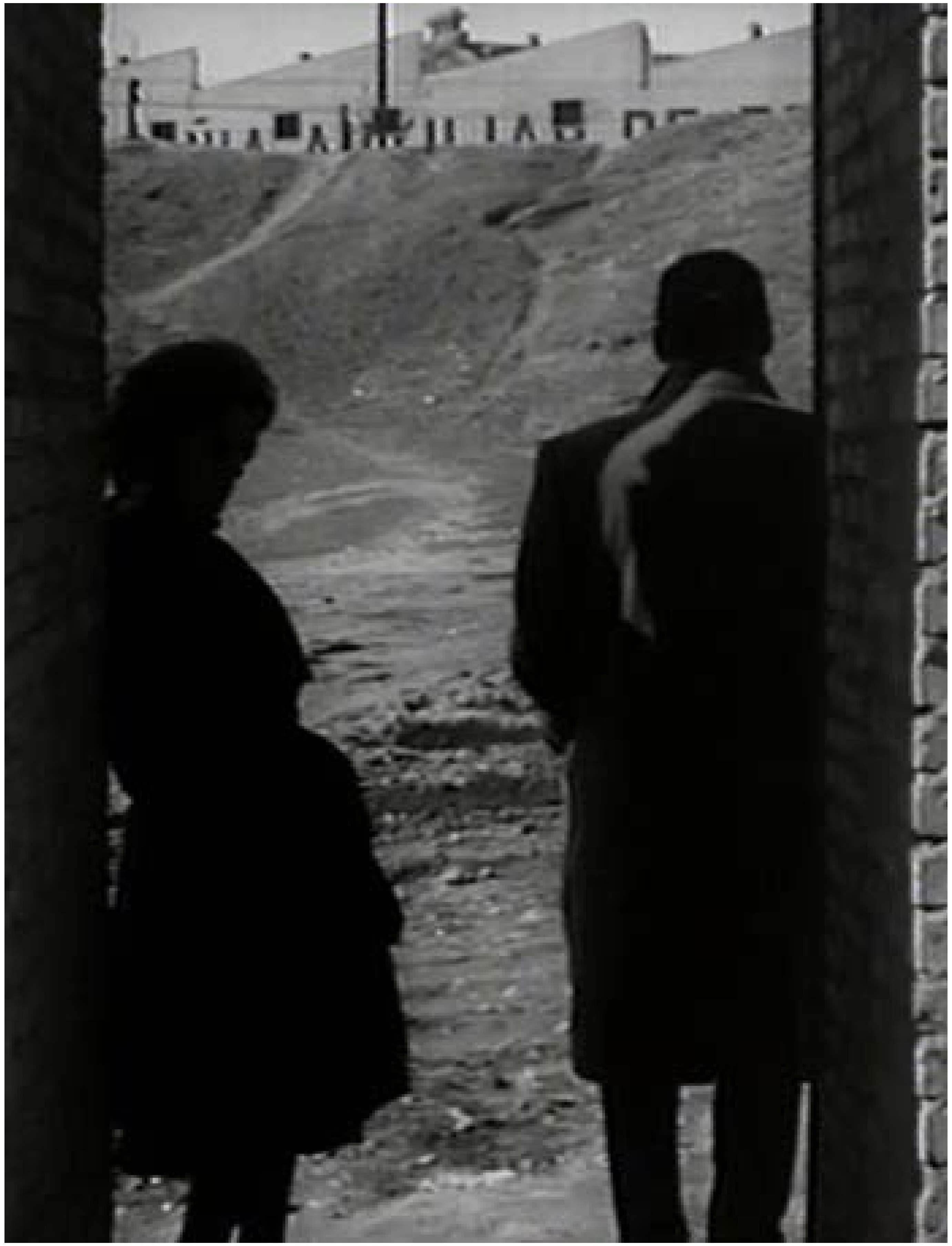
Es este un mundo vacío. Un mundo de muerte al que, sin embargo, el aire en la ropa tendida y el humo de la locomotora le han dado una cierta vida, una vida que, no sabemos si por frágil o por inhumana, acentúa la melancolía del vacío. Al poco, entra una voz en off y con ella empieza la historia. Es la voz de una mujer que nos habla de la muerte de su padre. Nos cuenta que él ha muerto en Madrid y que ella vive en París. Nos dice que, al hacer la maletas para venir a Madrid, allí llovía. Y pasan entonces, al fondo del plano, detrás de la mesa y del libro, el humo de otra locomotora y una figura humana, oscura, anónima, de la que no sabremos nada. En el siguiente plano, a la salida de la estación, veremos por fin a la protagonista, pero primero habrá tenido lugar el lugar.

“NADA COMO LA PRECISIÓN DEL ENCUADRE Y LOS MOVIMIENTOS DE CAMÁRA PARA FILMAR UN MUNDO QUE CAMBIA, CUERPOS QUE NO TIENEN REPOSO ”

A partir de ahora la mujer y los pocos personajes con los que se encuentre irán recorriendo, errantes, desarraigados, lugares que importan tanto como sus historias. Lugares que, en el fondo, son sus historias. Siempre, en la manera de filmar los espacios, se siente que los personajes están de paso, que la cámara puede abandonarlos, perderse entre tumbas, entre vagones abandonados o por desacampados. Aunque a veces la vida vibra, al fondo del plano o en el tono de voz de una actriz (la amiga de la protagonista), al igual que se agitaba la ropa tendida al empezar la película, pero precisamente esa vida vibra a lo lejos, emocionante pero casi imperceptible, inalcanzable. Esta es la historia de un regreso imposible, del regreso fugaz de una mujer a una ciudad en la que ya nada tiene, en la que encuentra poco más que desencanto, violencia y lugares que, o ya no son los que ella recordaba o, cuando se parecen a aquellos que ella recordaba (esos vagones en los que las parejas jóvenes buscan intimidad), parecen una buena razón para haberse ido y para olvidar lo que fue y lo que pudo haber sido.

Toda esta desolación la filma la cámara con la elegancia lúcida que tenía entonces el cine italiano (Antonioni, Zurlini), la misma con la que Jia Zhangke filmó décadas más tarde un país cambiante en *Platform* (2000). Nada como la precisión del encuadre y de los movimientos de cámara para filmar un mundo que cambia, para filmar cuerpos que no tienen reposo, personajes que no alcanzan a decir que el lugar en el que ahora viven es su casa pero a quien tampoco les queda nada de lo que en otro tiempo fue su casa, la casa de la infancia. El tren del inicio, aquel que nos hacía pensar en Lumière pero también en las películas del oeste y en las películas de migrantes, no era aquel que lleva a los migrantes a un nuevo mundo, a una promesa de una vida mejor. No era un tren de ida. Era un tren de vuelta, el tren que trae a una mujer de nuevo al punto de partida, fugazmente, apenas por unos días, el tiempo justo para que nosotros comprendamos que la vida que ella ha encontrado a lo lejos quizás no sea tan bella como deseaba, pero también el tiempo justo para que ella sienta que la vida dejada atrás no le puede ofrecer nada mejor.

En *El espíritu de la colmena*, en *El sur*, en *Cerrar los ojos*, tampoco los personajes adultos podrán regresar a la casa de su juventud y tampoco ellos alcanzarán a decir que el lugar en el que viven, el lugar de su presente, es de veras "su casa", un lugar al que regresar. Y, sin embargo, también en Madrid, también al borde de la ciudad, junto a las vías del tren, como en *Los días perdidos*, aparecerá, treinta años después, a principios de los noventa, gracias a la pintura y a la amistad, en *El sol del membrillo*, una casa que no es un hogar pero que, a pesar de todo, algo tiene del lugar perdido, del lugar al que siempre se desea regresar ●



FILMOTECA
ESPAÑOLA

GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE CULTURA

icaa

t.me/filmoteca_es

twitter.com/Filmoteca_es

facebook.com/FilmotecaES/

instagram.com/filmotecaes

vimeo.com/filmotecaespanola

filmotecaespañola.es

NIPO: 826-23-007-5